

曲尽人情 戏推物理

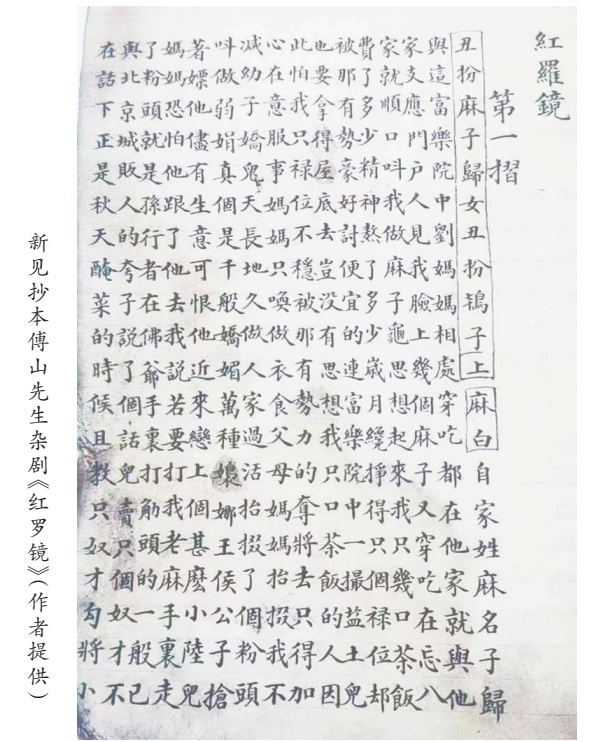
——傅山的杂剧创作

郝岳才

傅山对杂剧情有独钟，清乾隆年间平阳人士徐昆在《柳崖外传》详细记述了傅山先生在松庄与村民一起看戏的情景：“余在阳城，得先生及寿毛手卷一轴，仙品也。开首一书札云：‘老人家甚是不待动，书两三行，夥如胶爰。倒是那里有唱《三倒腔》的，和村老汉都坐在板凳上，听什么《飞龙闹勾栏》消遣时光，倒还使得。姚大哥说十九日请看唱，割肉二斤，烧饼煮茄，尽足受用。不知真个请不请？若到眼前无动静，便过红土沟吃碗大碗粥也好。’”其实傅山先生不仅喜欢杂剧，而且还创作杂剧。存世作品有《骄其妻妾》《八仙庆寿》《红罗梦》等诸曲，又以《红罗梦》（也称《红罗镜》）为其代表。

清道光年间，张廷鉴广收傅山著述，哪怕是片言只字。曾得傅山五世孙傅履巽家藏抄本，但刊本未成即死去。其弟张廷铨继之，与刘雪崖共同努力四十年，辑成稿本四十卷《霜红窈窕备存》。遗憾的是，在整理甄别过程中，张廷铨对一些“语少含蓄”的奇文采取了删除态度，世传《骄其妻妾》《八仙庆寿》《红罗梦》诸曲，概不收录，一投诸火。散曲《穿吃醋》也止传序文。幸运的是，1934年，介休薛柯威在原籍故家得《红罗镜》旧抄本，并附《齐人乞食》《八仙庆寿》，题曰“阳曲傅山青主著，五世孙履巽顺庵辑”。其时太原学术界常赞春、田九德、张赤帜督促马鑫，由《晋商日报》发表，并汇印三十二开单行本一百部。同年八月，张赤帜重印一百部改为十六开本行世。

但对于《红罗镜》诸曲是否为傅山作品至今仍有不同声音。陈监先先生从曲中人物、方言用词与地理名称等方面分析，断言《红罗镜》不仅是傅山所作，而且曲中反映的地理特征与太原钟楼街周边吻合。剧中人物陆龙为王府外甥，其实就是傅山好友袁小陆的形象，傅山曾有《为袁生小陆作》诗，自注“阳曲人，国舅”。傅山蒙难间，“袁小陆、杨尔桢乞为同食”；剧中秀云（岫云）也实有其人，乃晋府乐长，声容冠一时。方言使用上，“挖悠”“跋蠟”“厮跟”“歪刺古”“盗囊”等均为太原土语。其实类似词语还有不少，尤其是“忘八家”“白故故”“夜来”等用词更具典型，至今沿用，“忘八家”指吹鼓手、捣鼓儿的，“白故故”指无所事事、满不在乎的样子，“夜来”指昨天。剧中地点，虽未指明具体位置，但晋府店、承恩门、魏桐俱为实指，说明音乐院当在钟楼街周边。这一点，从清咸丰年间通俗小说《花月痕》秋心部数十大教坊中的榆园、秋心院位居东米市街与菜市街，也可以印



新见抄本傅山先生杂剧《红罗镜》（作者提供）

证。最近，又有抄本《骄其妻妾》《八仙庆寿》《红罗梦》诸曲发现于河北，可与1934年介休薛柯威在原籍故家所得《红罗镜》旧抄本互证，是傅山杂剧研究的重要文献。

王阳明再传弟子汤显祖曾有《牡丹亭》名作，反映妇女要求解脱封建束缚的愿望，是阳明之学要求解脱束缚的生动再现。傅山《红罗镜》直接将弱娟从袁生，以及岫云植入，写成了一名妓女弱娟与晋王府外甥陆龙热恋，带着红罗裹着的菱花镜逃脱富乐院的故事。而剧中搭救弱娟的鬼魂即名岫云。“岫云，风流蕴藉，名重平康，平生自负，有识英雄的俊儿儿，要求一个良配，免教老死风尘。谁料这个事，也不是苟且做得。抑郁成病，三十而亡。幽魂不散，长夜浮游，好不凄惶人也。”“只落得林深夜鬼栖，见了些叶

落枯禅下。想当初，月下琴心，花前棋局，那个不是动人处也。到如今，《汉宫秋》绝响，玉局苦难拿，人间还浪说明霞。”对比这些文字，岫云即秀云，明霞自然是明霞，不论十四首联珠诗，还是杂剧《红罗镜》，秀云都成为傅山笔下的人物。该杂剧反映的同样也是要求解脱的思想。这一思想在傅山的《方心》《碧娃从石生序》等诗文中均有反映。

于杂剧创作，傅山先生还有诸多独到见解：

其一：“《记》为戏场中第一传奇，《序》复古今来第一文字。词曲居然元矣，而白则元人之所未有，可功可戒可哭可歌，直是一部拍板扮演春秋，谁谓传奇不经不史不子也？”元杂剧中只用《记》《序》，傅山在其创作的剧本中增加了“白”的内容，嬉笑怒骂皆可入戏，但与经、史、子所要表达的内涵别无二致。

其二：“大戏场维摩曰：功当成，好事业不必假好人手；缘当合，好风流不必頼好人收；名当传，好文章不必出好人口。用世大贤，看取《红罗镜》可也。”这是傅山《红罗镜》开场的楔子，开门见山，直截了当，用简短的三个排比即反映出该剧的主题。

其三：“昆山小梨园丑儿，即东新院通镇隔山弟也。一母为生一僧一子弟，大强如生小对俗人。僧既可以出世，而梨园亦能以音声悟人，如清凉祖师，岂不大奇！前见演西施者，无如雁门阿禄，禄宁夏人，已奇矣，而丑又太原人，其声音难转十倍宁，而竟能转过，是亦舌根具慧性者，不偶然，不偶然。”出家为僧者以佛法度人，戏剧角色者以人间百态教人，二者具有相同或相近的教化作用。戏剧反映人生，人生亦如戏剧。这实际是傅山对于杂剧社会作用的阐述。

傅山一生矢志于反清复明，一生酷爱杂剧传奇，他将二者糅合，借戏讽世，以假寓真，发出了“谁谓传奇不经不史不子也”的呐喊！其戏联“莫妙于台上人，离合悲欢入画谱；最是闹场者，兴观群怨助诗情”“曲者曲也，曲尽人情，愈曲愈折；戏岂戏乎，戏推物理，越戏越真”，对此思想作出了准确的注脚。



为自己制造困难

杨铁军

在对原文的理解。事实上，原文对我来说几乎没有什么难度。最大的问题倒是在汉语的呈现上了。一开始，我秉持绝对直译的原则，想在最大程度上呈现原作的风貌——考虑到读者感兴趣的还是沃尔科特，而不是我，作为译者的我，在某种理想的状态下，应该是“隐身”的。但在初稿进行到一半多半的时候，看到冗长啰嗦的译文，距离原作所谓的“汪洋恣肆”的风格相距甚远，我感到非常沮丧，几乎想要放弃。初稿完成之后，我开始反复修订前面的几章，前后修改不下六七十次，反复锻炼，如琢如磨，直到好像有那么一刻，我反复听到钥匙咔嚓一声，诗意的大门打开了，我感觉自己找到了那个语气。那一刻似乎是很幸运的，但也是很幸福的。有一种“山重水复疑无路，柳暗花明又一村”的感觉。即使没有得奖，翻译《奥麦罗斯》也已给了我一个诗人能够期待的所有的回报了。

我按照这个语气对全书进行了第二遍修改，几乎相当于推倒重来。在修改的过程中，我对风格表现又有新的理解，然后在第二稿的基础上又进行了第三稿的修改。全书完成之后，有那么一会儿，我恍恍惚惚，感觉自己无所不能似的，有一种万物在手的幻觉，感觉任何文字在我手里都可以得到处理，化腐朽为神奇。这自然是一种幻觉，因为一名诗人如果沉浸于“轻松”的写意，那么很快你的写作就会失去必须的张力。一个诗人必须去寻找困难，而不是躲避，甚至如果找不到困难，那么他必须为自己制造困难。翻译对我来说，就是这样的困难之一。而在具体翻译的过程中，我会为自己制造困难，因为我不能满足于轻轻松松滑过去、追求那种“平易”的翻译，在我看来，必须在翻译中制造困难，才能获得和原作匹配的力量感。所以我的幻觉也不是完全的幻觉，而是阶段性的、瓦雷里意义上的“澄

明”——如果我可以这么说的话，最起码，我确实获得了新的认识。当然，那种化腐朽为神奇的力量感，肯定不是说《奥麦罗斯》的原作有什么问题，而是说，在汉语中获得和原作一样的力量，具体到某部作品，有时候需要有不同的处理方式。就《奥麦罗斯》的翻译而言，我对我此前的“直译”原则有了“度”的修正，从而锻炼了我对汉语诗歌语言的把握。

我们经常听到有些译者说自己主张直译，有些则主张意译，但很多时候看他们的具体翻译，会发现主张直译的反而可能是意译，而主张意译的反而是直译。这是因为判断标准的问题。不同的人对翻译与原作的关系有不同的“度”的理解。如果我们把翻译的“度”理解为一把戒尺，最极端的直译——也就是音译，比如人名、地名、佛教的咒语等——刻度为零；最极端的意译——也就是完全偏离原文，自由发挥——刻度为十，那么最理想的翻译必然在这把戒尺的中间位置。但在具体实践中，这种理想的翻译并不存在。一位译者的风格，一部翻译作品的风格，甚至一个句子的风格，或者偏左，也就是所谓的直译，或者偏右，也就是所谓的意译，往往并不一致。最主张直译的人，也不可能永远小于五，因为有些地方直译讲不通，只能意译；而最主张意译的人，涉及人名地名等，也不可能不回到刻度零，也就是音译。不管一位译者主张直译还是主张意译，我们都不能仅“听其言”，还要“观其行”，看他或她最常落在五的哪一边。离开“度”的把握来谈论直译、意译的问题，完全是浪费时间。具体到《奥麦罗斯》的翻译，我觉得我的位置在刻度五的右边，也就是偏意译的方向，但无限接近五，而我其他几本书的翻译基本都在五的左边，也就是偏直译的地方，也无限接近五。

书写时代 直抵人心

——写在“赵树理文学奖获奖者言”栏目结束之际

肖静娴

算”，但他写的是自己熟悉的家乡，写祖祖辈辈的悲壮经历，为了让更多人真正了解老西口历史，以一种不计得失成败的姿态迎难而上，保持一种纯粹的写作，结出了丰硕果实。姚阿林接受栏目邀请时，像写作初学者一样谦逊惶恐，即便谈他熟捻于心的戏曲题材，依然不愿像学者那样写大专业的东西，用一篇《穿过时光聆听一声梆子腔》追述蒲剧文物铸刻的时光和深深影响地成长的戏曲生活，以此传达她躬身在场的初心。张波（笔名酒剑仙人）是一名法律从业人员，他在《以文裁法 以情传理》中讲述自己的网络文学作品源自真实的维权案例，每一个人物和情节都与现实紧密相连，每一个故事都自带温度，从而赢得可观的浏览量。

描摹民生百态，脚下扎得深，创作养分足。赵树理这样的人民艺术家，也会常常反思自己对群众生活了解地不够，他在《决心到群众中去》一文里，检查自己“最缺乏的是什么，最近急需要进什么货”，一门心思为自己养料不足的问题想解决办法，那就是回到群众中去。身处数字时代，创作者对真实生活的切身感知与思考，依然没有捷径。无论是新大众文艺还是传统文艺，都离不开与生活的深刻联结、与人民的心心相印。

岳占东写了20年地方文化，依然坚持定点深入生活，体验先辈的酸甜苦辣，翻阅大量文献，获得一手资料。从《蹚过大河走西口》里能看出，他的小说以三个杨姓家族接续修筑水利工程的故事为原型，他的创作思绪随着真实的传奇故事徐徐展开，绵延不尽。张发像讲故事一样分享采访经历，

从《我为啥写十三根烟卤》的一字一句中，我们仿佛瞧见被访者眼角的泪水，听到现场哽咽的诉说，看穿那些欲言又止的心事。一位记者同事读后，激动地对我说张发老师的文章让她看到了何谓摒弃套路的写作，纪实原来也可以有小说一样的画面感和情感张力，在新闻写作上也有启发。

追求更高境界，心中有远方，微光汇星河。赵树理的《通俗化与“拖住”》一文讲“通俗化的任务，在于普及文化，从而提高大众”，他对“提高”的阐释，最后两个方面，对今天的爽文、同质化写作，以及流量高、票房高，却口碑差、评分低的现象，依然有很强的指导性：“……第三，在文字方面，也应该使大众逐渐能够欣赏新的形式，而不尽（仅）局限在旧的鼓词小调上头；第四是应该注意到大众语言的选择采用，逐渐克服大众语言的缺点，更进一步丰富大众的语言。”

欣喜的是，我们看到了本土新文艺形态领域创作者也有这样的理想追求，保持接地气的同时，用自己的付出与坚持努力向更高审美层次迈进，一部分作品已取得市场表现与文学评价的丰收棒。网络文学作家梁超（笔名颜度龙），对照着赵树理的小说在幻想世界里码字，《幻想深渊中的光如剑》讲他如何写笔下人物在深渊里打捞尊严，带着读者从黑暗里往外走。这样写，难度不断提升，但他仍愿以自己的方式记录这个时代的精神图景。

今年是赵树理诞辰120周年。赵树理的创作精神和新大众文艺的力量，让我们相信，烟火深处，俯首耕耘，微小细碎的文字，终将汇成文学星河，闪耀征程。



作品介绍：杨铁军，山西芮城人，诗人，鲁迅文学奖翻译奖获得者。出版有诗集《且向前》《和一个声音的对话》。翻译著作包括《奥麦罗斯》《阿肯色证言》《想象一朵未来的玫瑰佩索阿诗选》《生活研究致联邦死者》《莎士比亞十四行诗全集》等。荣获2022—2024年度“赵树理文学奖”荣誉奖。

作为一名译者，这些年我也翻译了不少作品，但我并不把自己看作一个“专门”的译者，因为我不是一个传统意义上的，或者专业意义上的文学“捐客”，我的翻译首先是为了自己的写作——虽然好像客观上也起到了“捐客”的作用。这是因为，我首先是一名诗人，我做翻译都是服务于自己写诗这个目标的。我的理想读者并不是普通读者，而是诗人，或者至少是喜欢诗，对现代诗有一定阅读经验的读者。但我觉得这个目标并不会妨害翻译的品质。恰恰相反，如果翻译作品能够在诗人这个理想读者群体中得到欣赏，那么，这本身就是一种基本的文学品质的保证。如果文学品质有了保证，那么，我就可以洗除这层碍普通读者的嫌疑了，我甚至可以劝说自己，让自己相信这是对他们的更大程度上的负责。

我选择翻译的作品，必须在某些方面具有挑战性。因为越有挑战性，越对自己的写作构成一种刺激，就越能激发自己的说话欲望，锻炼自己的语气。我翻译《奥麦罗斯》的初衷即是如此。《奥麦罗斯》在中国文学圈里有个“最难翻译”的名声，既然如此有“挑战性”，那么接受这个翻译任务对我来说就似乎是一种宿命了。我压根没有想到整本书会得到读者的欢迎，更不用说获得各种文学奖项的荣誉了。

在我开始翻译之后，我才发现，这部史诗的难度并不



“赵树理文学奖获奖者言”栏目于1月27日开栏，今日收束，总共24期。蓦然回首，获奖者们那些如挥锄凿地一样挖掘素材的艰辛，那些如生命破土一样迸发灵感的热情，那些如倒春寒骤降一样思路停滞的煎熬，还有那些如削枝创根一样推倒重来的痛心，也许早已归于平静，落在千余字的肺腑之言中只寥寥几行，却掷地有声。

不同的文学实践，不约而同地传达了一种律动心声：赵树理创作精神在新时代持续激励后人，他们又站上新的起点准备出发，以自己的方式在不同文学领域做好传承者、开拓者，为写出时代需要、直抵人心的作品不懈探索。这里的获奖者“言”，是感言、箴言，是言论、言传。24位作者在开放的言说空间，将真真切切的体会和情思付诸笔端。你会惊讶于他们的文学观颠覆了大众对某一类文学的刻板印象；会共情于他们曾经对自己的自我怀疑；会释然于他们在喧嚣中选择守住初心；会感动于他们在文学中与自我和解。这一刻，赵树理离我们很远，却又好像很近。

书写自己的生活，笔下有烟火，文字自浪漫。赵树理在座谈会上谈深入生活问题，说“不要急于写，不要写自己不熟悉的”，在《谈群众创作》里写“看了些群众写的剧本，我才又发现了些我们的笔墨还不曾走到的新世界”。赵树理生活的时代，群众的文学艺术生活是张贴诗、画，演奏，传说。今天，在人人都是创作者的时代，山西的基层作家正用生活肌理中长出的鲜活表达，带我们走进不曾走到的世界。

李爱民在《凝望苍茫西口》中说自己“连个业余作家都不

双塔



诸多暑期电影中，动画电影《八仙！》算得上一匹黑马，有人评价它是一部“不输《哪吒》的神片”，看后大呼过瘾；也有人批评这部作品在重新解构神仙方面过于离谱，看了有些后悔。但无论怎样，能够通过电影这种形式，使家喻户晓的八仙群像回归大众视野，让很多孩子更加具象化地了解了“八仙过海，各显神通”成语背后的神仙文化，还是很有文化传承意义的。不过，若要追寻八仙完整的文学形态，就不可不读明代吴元泰创作的长篇小说《东游记》。

说起来有趣，《东游记》包括《南游记》《北游记》的出笼，初衷都是明代书商蹭《西游记》的社会热度挣钱。因此这几部小说，除了《东游记》总结了零散的民间传说，塑造出流传后世的经典人物、具有一定文学价值外，其余两部就乏善可陈，被鲁迅直接定性为“芜杂浅陋”，在文学史上没什么影响。

八仙，是中国神话中最为知名的一个组合，故事的源头源远流长。汉代、晋代的八仙还不是我们熟知的八位奇人，唐宋时期，张果老、吕洞宾、钟离权等仙人的零星传说开始在民间流传，直到元杂剧，八仙故事的脉络变得清晰起来，但人物尚未定型。至明，吴元泰糅合杂剧和传说，再通过自己的艺术想象，八仙的身世、聚义、过海等情节终于熔铸成完整的叙事。

吴元泰的《东游记》共五十六回，从铁拐李修真、钟离权飞升讲起，逐一讲述八仙的成道历程，最终以八仙过海、大闹龙宫形成故事中最为人知的华彩乐章。

《东游记》当然还达不到《西游记》的思想和文学高度，但这部小说洋溢着更为纯粹的世俗旨趣和道教色彩，展示的不是神佛的庄严法相，而是凡人成仙的多种可能。

《东游记》中的八仙并不“完美”。他们出身各异，有将军、书生、乞丐、伶人，每个人身上都带着尘世的烟火气。然而这份独特的人物谱系，恰恰是民间智慧对古典文学人物长廊的独特贡献。在中国神话谱系中，这样一群带着鲜明市井印记的仙家并不多见——他们不是屹立云间的道德楷模，而是有着七情六欲的“人仙”，所作所为无不透出鲜活的人间情趣。吴元泰塑造八仙的价值，在于诠释那份朴素而炽热的世俗理想——仙，并非生于高堂之上，而是来自闾巷之间；道，也非难明其妙的玄理，而是每个人心中所那份率性而活的真性情。

看那场惊天动地的“八仙过海”：八仙赴蟠桃会归来，吕洞宾提议不驾云而各投宝物渡海，于是铁拐李投杖，钟离权掷扇，张果老放纸驴……海面宝光四射，引起了东海龙王太子的注意，他窥看到蓝采和玉板神妙，兴起贪念，由此引发八仙与四海龙王的惊天大战。此战移山倒海，最终太上老君等出面才调解平息。然而这场骇人冲突的起因，竟如此“接地气”——一方是孩童般的炫耀与戏谑，一方是因贪而起的抢夺，与天地正气、人间大道没多大关系。确实，八仙过海的故事，本质上是一群掌握了超凡能力的凡人，在神仙世界里过着快意恩仇的人间生活。八仙和凡人一样，率性而为，遇喜则乐，逢怒则争，毫不掩饰自己的情绪与欲望。

八仙人物形象的演变，本身就是一部民间文化的层累史。比如张果老，历史上确有其人，新旧《唐书》均载唐玄宗召见“异人”张果时，张果让皇帝当场见证了薅尽头发、敲落牙齿，瞬间变得鬓发乌黑、皓齿整齐的奇迹。《东游记》中，吴元泰让他倒骑白驴，日行万里，暗含“退即进”的道家哲思。再如何仙姑的加入也很耐人寻味。八仙阵型初无女性，《东游记》定型为“七男一女”后，八仙组合顿时“活”了起来。手拈一支莲的何仙姑，不依附任何男性，独来独往，是古典文学中难得的独立女性形象。

《东游记》提供了一种新的神仙叙事模式。它不似《西游记》有严密的结构和宗教隐喻，也不似《封神演义》有宏大的历史背景，而是以散点透视的方式，通过一群边缘仙人的逍遥快活，展现了“此岸成仙”的世俗理想，让庙堂之外的草根审美登上了大雅之堂。而这种鲜活的人物配置、神仙打架的通俗趣味，极为深刻地影响了后世的侠义小说和神魔小说。

动画电影《八仙！》，照旧让观众看到了这种性格底色。电影剥离开八仙身上的仙气，把八个异人解构为八个有缺点、有私心、有恐惧的常人，当我们在银幕上看到铁拐李的葫芦、吕洞宾的长剑，会深深感到这些不仅是法术法宝，更是一种冲破身份桎梏、追求无羁自由的草根精神。这恐怕正是古老神话在今日依旧跃动的生命力——纵然生如蝼蚁，亦可立志成仙。



电影《八仙！》海报